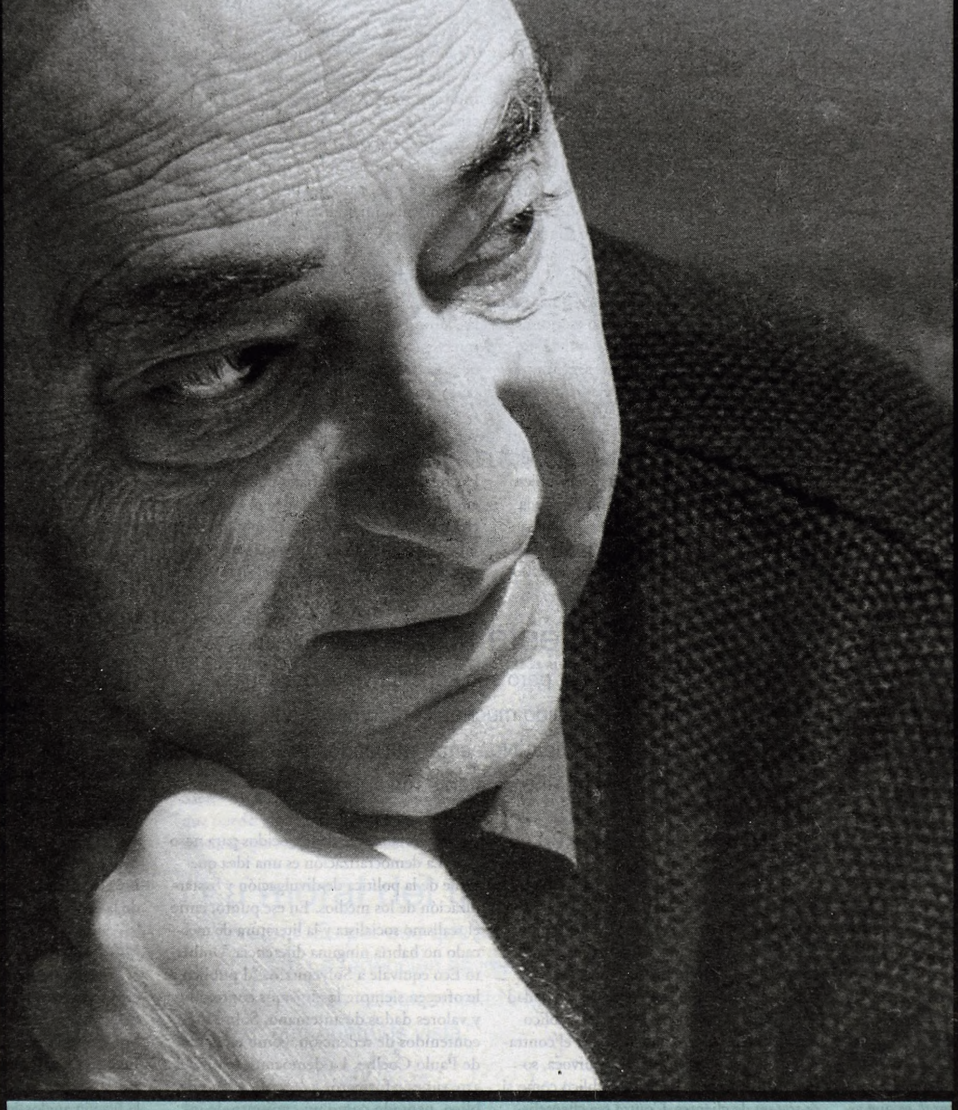
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO II Nº 106
14 • 11 • 1999

RADAR *libros*

ARIEL DILON *Georges Bataille y la religión como protesta contra el mundo*
ENTREVISTA *Simona Vinci, revelación de la literatura italiana*
LUGARES *Guillermo Saccomanno en una playa junto al mar*
RESEÑAS *Bruckner, Castillo, Fogwill, Harris, Leopardi, Rabanal*



Opiniones contundentes



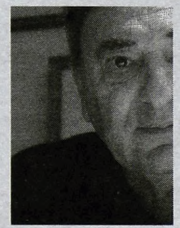
De paso por Buenos Aires con motivo de la presentación de su libro de artículos críticos, *La narración-objeto*, Juan José Saer conversó con Radarlibros sobre el estado de la Argentina, el modo en que los grandes grupos monopólicos hegemonizan la cultura y por qué eso afecta severamente a la literatura.

POR DANIEL LINK No es habitual que Saer esté en Buenos Aires, porque –nativo de Serodino, provincia de Santa Fe– pasa el común de sus días en París, donde vive desde hace treinta años. Pero tampoco es habitual que un narrador publique artículos críticos, en un universo literario dominado casi exclusivamente por la idea de "narración" y no por la de "reflexión". Es por eso que, esta vez, Saer decidió tomar a la narración como objeto. Semejante suma de inhabitualidades (habida cuenta de los tiempos que corren) justifica un encuentro para preguntarle a Saer, esta vez bajo la máscara del crítico, cómo evalúa el estado de la literatura argentina actual y cómo piensa hoy la relación entre la cultura de masas y la literatura. Sobre todo teniendo en cuenta que en 1972, en pleno fervor *mass-mediático*, Juan José Saer publicó –en una compilación de artículos críticos que hizo época, *América Latina en su literatura*–, un texto célebre en el que denunciaba severamente los efectos que la cultura de masas producía en la literatura ("la cultura de masas, industria y estímulo del fantaseo, es el enemigo mortal de la literatura").

Veintiocho años después, habría que pensar, el contexto es otro y por lo tanto otras las relaciones que podrían observarse. "Todo ha empeorado. La presencia de la cultura audiovisual norteamericana es asfixiante", dice Saer, sin titubear. "Pienso, por ejemplo, en los micros que recorren las ciudades de provincia. Uno ve la gente que viaja en esos micros y luego las películas que les pasan adentro, que son completamente heterogéneas respecto de la realidad de esa gente... La industria cultural se ha degradado tanto que ya ni siquiera es cultura, para mí". El mismo gesto y la misma retórica que hace sesenta años les servía a Theodor Adorno y Max Horkheimer para separar "el arte de verdad" de la cultura producida *para* las muchedumbres (concebida como mera masa de público). Si algo ha cambiado desde entonces es que ya no hace falta aclarar tanto las cosas: la cultura es de masas y es industrial. "No es que los nuevos soportes no permitan una *elaboración cultural*, es que vivimos una invasión de productos industriales. El modo en que los grandes grupos monopólicos hegemonizan la cultura es inadmisible. Esto afecta severamente a la literatura porque afecta a la industria del libro".

Aunque lo que reconocemos como "la literatura" no debería coincidir necesariamente con "la industria del libro", Saer es consciente de hasta qué punto los dictados de la industria interfieren en el sistema de conceptos que es "la literatura" en un momento determinado. "Afortunadamente, siempre hay proyectos independientes. Y mientras haya una industria del libro independiente, queda garantizada la existencia de la literatura. La ventaja que presenta la literatura escrita en lengua española es que, habiendo varios centros editoriales (Buenos Aires, Barcelona, México), eso hace más pluralista el funcionamiento del mercado."

Saer cree que no hay que aceptar los engaños. Una editorial no es solamente un proyecto comercial sino también un proyecto de intervención política en el seno de la sociedad y de la cultura. Por lo tanto, "no importa si Antonio Di Benedetto vende o no. Me parece que sus libros son mejores que algunos que venden decenas de miles de ejemplares, firmados por personas que ni siquiera podríamos calificar como escritores". Saer se niega a dar nombres, no quiere –sobre todo– hablar de sus colegas argentinos. Después de mucho titubear se anima a tomar a Paulo Coelho como representante. "Es sólo un ejemplo: Coelho es un estereotipo de la literatura de mensaje. Su falso optimismo es muy comercial y tiene por objeto embarcar a los lectores en esa ficción de la falsa felicidad. No estoy en guerra con esa gente, pero reclamo un espacio para la literatura (Gadda, Vallejo, lo que se prefiera) menos preocupada por el mensaje en el sentido en que lo hace Coelho".



"En este libro hay afirmaciones fuertes, pero son sencillamente opiniones. He perdido muchas certidumbres a lo largo de mi vida. No es tranquilizador, pero al menos uno se siente más humano."

CRÍTICA Y VERDAD

Para Saer es precisamente la mercantilización extrema de la literatura lo que cancela la posibilidad de circulación de crítica. "Al pensamiento crítico se le niega su necesidad a partir del presupuesto de que el público nunca se equivoca. Yo pienso, por el contrario, que el público *siempre* se equivoca, sobre todo porque se habla de público como si se tratara de clientes. Contra ese clientelismo tiene que *trabajar* la crítica. No tanto porque la literatura necesite de la explicación... pero sí de la contextualización. El trabajo crítico realiza distinciones en el seno de lo escrito y sirve también para fundamentar el valor." La situación puede ser particularmente grave en países como la Argentina, pero la desaparición de la crítica se verifica también en Europa. "En Francia la crítica tampoco circula. Tal vez porque ha adoptado un academicismo gris, poco interesante y arbitrario. Cuando la crítica aparece como muy centralmente entronizada creo que es legítimo rebelarse. Pero ahora no es ése el caso. La situación parece más bien la inversa", protesta Saer.

Una de las certidumbres que despliega *La narración-objeto* es que las sociedades en que la crítica es marginal o no tiene cabida son sociedades autoritarias. "Lo más triste es ver cómo tantos escritores aceptan eso sin rebelarse. Al hacerlo, pierden el derecho a exponer su opinión desde el momento en que, para publicar, son capaces de decir cualquier cosa. Por eso yo les digo: *hay que ser presentable*".

CAPITALISMO Y ESQUIZOFRENIA

Muchas veces las razones invocadas desde las editoriales para justificar sus políticas de intervención literaria se fundan en el valor democrático del mercado y el carácter elitista de otras concepciones sobre lo que la literatura es: "Invocar la cantidad de ejemplares vendidos como criterio de valoración define los objetivos de cierta actitud empresarial. Las relaciones empresariales pueden estar, en algunos casos, fundadas en el miedo y el chantaje. Las declaraciones prepotentes son un estilo empresarial. Conviene recordar que los libros más vendidos del siglo XIX son hoy totalmente desconocidos para nosotros. La democratización es una idea que viene de la política de divulgación y bastardización de los medios. En ese punto, entre el realismo socialista y la literatura de mercado no habría ninguna diferencia. Umberto Eco equivale a Solyenitzin. Al público se le ofrecen siempre los mismos contenidos y valores dados de antemano. Sobre todo, contenidos de redención, como en el caso de Paulo Coelho. La democratización del arte supone formatos *adecuados* a un público, pensado como un conjunto de infradotados y no como una suma de lectores maduros. Por supuesto, es elogioso y deseable que haya ediciones baratas y muchas bibliotecas populares. Pero estoy en contra de la democratización como simplificación de las formas".

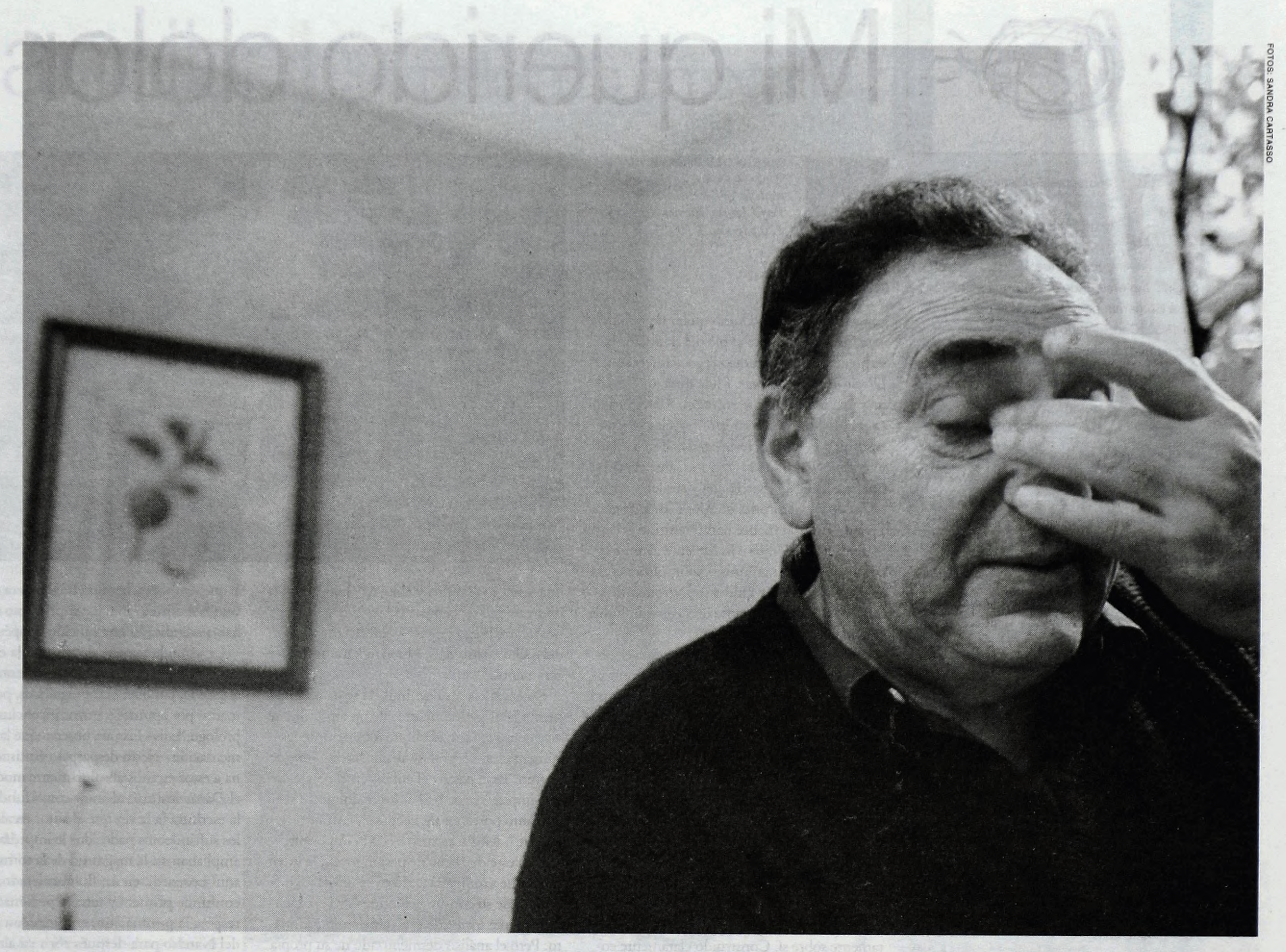
EPOPEYA Y NOVELA

Las ideas sobre la literatura que Saer defiende provienen no tanto de una teoría sino de la historia misma de la literatura en el siglo XX. Uno de los artículos incluidos en *La narración-objeto* analiza la historia de la novela como un progresivo desmantelamiento de la epopeya.

"Los procesos de masificación de la literatura se remontan al siglo XIX. Pero la historia de la novela en el siglo XX es muy experimental y muestra ese progresivo desmigajamiento de las formas, un uso *traicionero* de los procedimientos de la epopeya que la ponen fuera de época. El *Ulises* de Joyce, los libros de Nathalie Sarraute, de Thomas Bernhard, de Arno Schmidt. ¡O *Pedro Páramo*! Ésa es la tradición más específica del siglo: un progresivo desmigajamiento del relato." A Saer le interesa particularmente esa tradición literaria porque puede derivar de las formas una cierta moral. "En esos relatos, la moral del fracaso es una constante. Es por eso que se puede decir que el optimismo es opresor. La redención es imposible... La idea misma de redención es psicológicamente inadmisible. En arte, la idea de redención es engañosa. Por eso hay que adoptar otro punto de vista. Es lo que hicieron Arlt, Borges, Di Benedetto. Es lo que se puede leer, también, en el *Martín Fierro*. La paradoja es que el triunfo de la literatura se convierte en la ilustración de esa moral del fracaso. "Es cierto", acuerda Saer. "Esa moral del fracaso estimula la creación artística. Porque el carácter triunfalista de los valores de la epopeya es opresor." Como, además de escritor, Saer es profesor, puede explicarlo a partir de un ejemplo universal: "Comparemos a dos grandes héroes por todos conocidos. Don Quijote, no importa por qué razón, no miente nunca. Mientras que el Cid Campeador no duda en efectuar cualquier engaño (como el episodio de los prestamistas, a quienes deja en prenda dos arcones llenos de arena) para cumplir con su proyecto político. Don Quijote es ya un héroe moderno de novela, mientras el Cid responde al modelo de la epopeya".

MÍMESIS

Por supuesto, esa tradición experimental y crítica no es hoy hegemónica y liga siempre mal con los dictados de la industria del libro. Entre las opiniones más heréticas que Juan José Saer se atrevió a escribir en *La narración-objeto* se lee una condena masiva de la ficción anglosajona contemporánea: "No veo ningún escritor norteamericano que reúna las condiciones de los escritores del pasado. Saul Bellow me parece simpático. A Philip Roth directamente no puedo leerlo. Tiene una prosa tan banal y tan dirigida a cierto público.... No sé. Lo que me pasa con esos escritores es que ya no me atrevo a leerlos. No he leído a Don De Lillo. No he leído a Martin Amis, tampoco. Sus declaraciones me parecen de una total banalidad. Esa cultura me parece totalmente agotada. Y no hay que hablar, para explicarlo, de posmodernismo. No se trata de posmodernismo sino de neoclasicismo. Y ya sabemos a qué aburrimientos ha llevado el neoclasicismo, con su repetición puramente exterior de una retóri-


FOTOS: SANDRA CARTASSO

ca. Se trata de escritores muy tradicionalistas", puntualiza Saer casi con desprecio. Y se entusiasma cuando se le recuerda la consigna de Pier Paolo Pasolini, *No hay que abandonar la tradición a los tradicionalistas.* "Pasolini me estimula sobre todo como intelectual y como crítico. El cine último de Pasolini, me parece, ha perdido su fuerza, pero sus intervenciones siguen siendo de una extraordinaria lucidez. En sus primeros films es muy elocuente la idea de que el Tercer Mundo empieza en los suburbios de Roma (presente también en sus novelas). Esa integración de mitos y de representaciones de culturas diferentes es algo muy interesante. Y Pasolini trae lo extranjero a su cultura local, en el mismo sentido en que lo hicieron los cubistas con el arte negro. Pasolini ha sido un gran *mezclador* de tradiciones culturales", dice Saer, entendiendo que las tradiciones son maneras selectivas para pensar el pasado, el presente y el futuro. "Pensar la tradición significa trabajar también *para* el pasado. Un artista verdadero hace su obra modificando una cierta tradición y no repitiéndola puntualmente."

Saer no puede comprender esas novelas completamente desgajadas de sus tradiciones literarias específicas, irreflexivas, fofas, sin nada que decir. "Para enfrentar las exigencias actuales de la literatura, sigue siendo importante la tradición, además de las exigencias del nuevo lector. En el caso de la tradición rioplatense –que es la que me interesa, y en relación con la cual escribo– lo que importa pasa por la literatura gauchesca, José Hernández (no coincido con Borges en su predilección por Ascasubi), Sarmiento, Mansilla, Onetti, Felisberto Hernández, Quiroga, Arlt". Evidentemente, en la tradición así diseñada, la obra de Juan José Saer (desde *El limonero real* hasta *Glosa*) encuentra su lugar en el mundo. Lo que habría que preguntarse es si ese lugar no exige, para su cabal comprensión, de la eficaz acción de los aparatos escolares. Y, en este punto, la cultura aparecería no sólo como enemiga del arte sino también de la escuela, por el vacío de tradiciones que postula como única lógica para su funcionamiento.

¿POR DÓNDE EMPEZAR?

Atrapada entre dos líneas de fuego (la escuela, la cultura), la literatura ha sabido encontrar, a lo largo del siglo XX, intersticios para seguir hablando. ¿Cuáles han sido las estrategias de supervivencia de la literatura de Saer? "En literatura uno escribe un poco lo que puede, algo que se le impone. La insistencia de ciertos temas, construcciones, frases, son acompañados de una cierta reflexión. Es cierto que en algunos de mis textos privilegio una reflexión sobre los niveles de la percepción de las cosas. Se me impuso no tanto por la necesidad de reconstruir la realidad, sino por la pobreza perceptiva con la cual enfrentamos las cosas habitualmente. Lo que a mí me pasa es muy sencillo: la presencia de los objetos me resulta misteriosa. Miro un objeto y mi percepción está acompañada de un sentimiento de extrañeza. Ahora mismo veo esas sillas ahí", Saer señala unas sillas abandonadas a la lluvia que cae mansamente sobre Buenos Aires esa tarde, "y es raro pensar de qué material son y cuál es su relación con el espacio y el tiempo. Diría que los objetos necesitan de un momento de vivacidad perceptiva para existir. Joyce y Piglia llaman a eso epifanías. Me parece que escribir sobre eso tiene que ir a dar en un enriquecimiento del sentido del objeto".

A partir de *La pesquisa* (1994) y, sobre todo en *Las nubes* (1997), las novelas de Saer parecerían haber apostado a índices de legibilidad mayores que los que regían sus textos anteriores. ¿Hay que entender ese *abandono* como una actitud estratégica? Saer no acuerda con esa lectura. "Esas novelas no hacen sino prometer un relato que nunca se cumple. En *La narración-objeto*, precisamente, incluí dos textos breves en los que explico un poco cómo funcionan esas novelas. Ahora estoy escribiendo textos breves como los *Argumentos* incluidos en *La mayor*", dice, refiriéndose a una de sus obras más clásicas. En cuanto a la poesía, cuenta Saer, hace tiempo que ha abandonado ese hábito, del cual dio muestras con la recopilación *El arte de narrar* (1977).

> "La moral del fracaso es una constante en la literatura. Es por eso que se puede decir que el optimismo es opresor. La redención es imposible... La idea misma de redención es psicológicamente inadmisible. Por eso hay que adoptar otro punto de vista."

LITERATURA ARGENTINA Y REALIDAD POLÍTICA

Una de las transformaciones más brutales que el mercado ha impuesto a la literatura es la incapacidad de los escritores para analizar políticamente el presente. Ese vacío (que no es otra cosa que un vacío crítico) es preocupante no tanto porque las opiniones de los literatos tengan un valor particular, sino porque son el fundamento de sus ficciones y poemas (no necesariamente la fuente, no necesariamente porque esas opiniones se "reflejen" en los textos) y un índice de las complejas transacciones a las que el mercado los somete. El triste consuelo de la profesionalización (la muletilla "yo cuento historias") esconde el miedo a asumir compromisos políticos explícitos. Afortunadamente, Juan José Saer viene de lejos y está acostumbrado a las intervenciones. Tal vez por eso no tiene inconvenientes en decir lo que piensa de las instituciones políticas. Es que está convencido de que "en el fondo, en toda posición de privilegio se agazapa el fantasma de la tiranía" y, para evitar todo malentendido, aclara: "Es cierto que en este libro hay afirmaciones fuertes, pero son sencillamente opiniones. He perdido muchas certidumbres a lo largo de mi vida. No es tranquilizador, pero al menos uno se siente más humano".

Evaluando el resultado de las últimas elecciones presidenciales, no puede sino manifestar su alegría, parafraseando a Saramago: "No soy un escritor de izquierda, sino una persona de izquierda. Me considero socialista. Diría: un alfonsinista de izquierda, porque creo que Alfonsín tuvo ideas de cambio. Creo que los políticos no tienen derecho a decir que no se puede cambiar la realidad. Se les paga para eso. Yo quisiera extremar un poco las ideas de la Alianza, quisiera que fueran más atrevidas, más osadas. De todos modos estoy muy contento con su triunfo. Me hubiera gustado que ganara también en la provincia de Buenos Aires, pero me doy cuenta de que la gente está contenta, sobre todo por el equilibrio de poderes que resulta de esta elección". Interrogado sobre el presidente saliente, Saer se indigna. "No puedo sino destacar la actitud inmunda (no creo que haya otra palabra) de Menem la noche de las elecciones. Su manera de minimizar el proceso democrático me pareció intolerable, una grosería frente a las instituciones."♣

NOTICIAS DEL MUNDO



Mi querido dolor



◈ Un coleccionista privado tiene en su poder el manuscrito de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Compuesto entre 1920 y 1930, el original fue entregado por Lorca a su amigo José Bergamín poco antes de ser asesinado en 1936. Considerado perdido durante mucho tiempo, ahora podrá compararse la versión "original" de *Poeta en Nueva York* con la edición de 1940, tomada hasta ahora como clásica.

◈ Patricia Sagastizábal ganó el premio anual de *La Nación* con su novela *Un secreto para Julia* que compitió con más de trescientos textos originales del país y del exterior. La novela se hizo acreedora de los 10.000 pesos en concepto de anticipos por derechos de autor y será publicada en breve por la editorial Sudamericana. El jurado, integrado por María Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez y Jorge Edwards, destacó también las novelas *Lloverá para nosotros* de Luis Lozano y *Punto Fac* de Diego Jara. Los premios y menciones serán entregados el próximo 2 de diciembre.

◈ Esta semana será lanzada en Nueva York una colección de ensayos y memorias titulada *Latin Lovers: True Stories of Latin Men in Love* (Amantes latinos: verdaderas historias de amor entre hombres latinos). La colección reúne testimonios personales de los más célebres escritores homosexuales contemporáneos alrededor del mito y la realidad del amante latino.

Entre otros autores, *Latin Lovers* publicará a Miguel Falquez-Certain, Reinaldo Arenas, Jaime Manrique, Edmund White, Guillermo Castro y Rafael Campo. La recopilación está dividida en cuatro partes ("Primer amor", "Locas in Love", "Maldito corazón" y "Recuerdos").

◈ Arquímedes (n. 287 a. C.), se recordará, era siciliano y padecía de insomnio. Una tarde, su mujer –harto de él– lo mandó a bañarse para que se tranquilizara su mente desquiciada. Al entrar en la tina (o bañera, o tonel), Arquímedes desplazó una cantidad de agua y dijo "¡Eureka!", porque había descubierto el principio que lleva su nombre y gracias al cual se pueden calcular masas y volúmenes teniendo en cuenta el desplazamiento del agua. Por estos días, el Museo Field de Chicago exhibe una copia del siglo X de un manuscrito de Arquímedes. El texto en exhibición está escrito en griego sobre un pergamino y se lo considera la única copia existente de la demostración del principio de Arquímedes. Su valor para las compañías aseguradoras es de dos millones de dólares.

◈ Un nuevo episodio de *El mendigo chupapijas*, el folletín escrito por Pablo Pérez y editado por Belleza y Felicidad, está en la calle. El autor aprovechó la última Marcha del Orgullo Gay para presentar en sociedad la cuarta entrega de su novela y para anunciar que no quedan muchas más.

◈ Librusa, librería americana especializada en literatura latinoamericana ofrece un servicio de novedades sobre la literatura regional diario y por e-mail. El costo del servicio es de veinticinco dólares por año e incluye descuentos de hasta el 25 por ciento en compras de libros en español a través del correo electrónico de Librusa. Informes y suscripciones: *librusa@aol.com*



DIARIO DEL PRIMER AMOR
Giacomo Leopardi
trad. Jorge Salvetti
Perfil Libros, Buenos Aires, 1999
120 páginas, $ 10



POR SANTIAGO LLACH Como quien no quiere la cosa, una simple nota al pie del traductor interpreta, con una agudeza regocijante, este *Diario del primer amor*. En la nota, que es además una teoría de la traducción, Salvetti explica por qué eligió el término "novelesco" para sustituir a la palabra *romanzeria*: "(en italiano y) también en francés, como se sabe, el género novela está ligado, vía Roma y sus lenguas, al relato de las vicisitudes de Amor, su anagrama. En castellano, romance como término literario es demasiado técnico e indiferente al amor, y como experiencia amorosa, no implica necesariamente literatura. Traducir por romanticismo, sobre todo tratándose de Leopardi, hubiese sido pecado".

Dos maneras contrapuestas de resolver esa tensión amor-literatura, dos maneras contrapuestas de ponerse en relación con el romanticismo, son confrontadas en esta recopilación de escritos, casi todos precoces, de Giacomo Leopardi, a quien las enciclopedias llaman el gran romántico italiano.

Una de esas maneras, la del texto que da nombre al volumen, más fiel a la norma, más orgánica y más preparada para atrapar al lector con sus delicias, desarrolla el relato de una "primera vez" puramente platónica mediante una escritura que se regodea en la sensibilidad del amante hasta volverlo (y volverse) absolutamente sobre sí. Construido claramente como una narración, el texto conserva del género "Diario"; sin embargo, su intimidad, la apariencia de una distancia nula entre autor y narrador. Una prima casada de Giacomo hace una visita a la familia y el joven poeta busca la oportunidad de compartir, aunque sea brevemente, un juego de cartas con ella. La visita dura sólo cuatro días. El relato hace que parezcan menos.

De la expectativa acumulada se pasa rápidamente a los padecimientos de un amor que se vive como enfermedad: provoca desórdenes alimenticios, un gran malestar físico e impide dormir. Es el pasaje, el énfasis en el pasaje, lo que impide el goce. El amor es doloroso: si en un canto posterior de Leopardi, "Amor y muerte", tendrá las formas de lo imposible, acá, en este derroche de pasión joven, la intensidad que acompaña al deseo se disuelve en la rapidez de su consumación ideal, y la fascinación rebota invertida y se resuelve en tormento. Pero el análisis desmenuzado de su propia sensibilidad descubre para Giacomo que el paso del tiempo calma las pasiones. Así, el narrador parece entender que cualquier mujer hubiera ejercido sobre su alma el mismo efecto. Y que, entonces, la causa final no era el amor, sino la escritura, a la que al principio sólo le había adjudicado una función terapéutica.

La segunda manera de afrontar la escritura se da en los pequeños textos que acompañan al *Diario*, también autobiográficos, pero formados por apuntes y trozos inconclusos. En el prólogo, Luis Gusmán observa que la fragmentación –cierto desparpajo estilístico– torna a estos escritos absolutamente modernos. Si el *Diario* instituía al amor como fundador de la escritura (a la vez que el autor recalcaba que los sufrimientos padecidos le impedían leer –y ampliaban así la magnitud de la tortura–), aquí Leopardi, en un fluir acelerado, que confunde primera y tercera personas y no respeta la puntuación, empieza con la escena del Narciso para después abrir su alma (a la que el amor dejó en estado de "acidia, frialdad y sequedad") a su otro objeto amado: la literatura –los libros y poetas que formaron su personalidad intelectual–.♣

Distracción o emancipación



LOS LADRONES DE BELLEZA
Pascal Bruckner
trad. Mercedes y María Corral
Tusquets
Barcelona, 1999
270 págs. $ 18

POR GUILLERMO SACCOMANNO Pascal Bruckner (1948) tuvo hace algunos años su cuota de fama. Después de publicar un thriller que chichoneaba con perversiones eróticas, *Luna de hiel* (filmada luego por Polanski), Bruckner escribió en colaboración con Alain Finkielraut dos ensayos quisquillosos: *El nuevo desorden amoroso* y *La aventura de la vuelta de la esquina*. En 1995, Bruckner se lanzó solo con otro ensayo, *La tentación de la inocencia*, donde observaba con agudeza las coartadas del mundo adulto en la sociedad de consumo: el infantilismo y la victimización. Con *La tentación de la inocencia* Bruckner arremetía, colérico, contra muchos de los síntomas del malestar de las clases medias (a veces acomodadas y progres) señalando con perspicacia los enjuagues de la mala fe ideológica. Hasta ahí, una prosa brillante donde reverberan el ingenio y una proclividad hacia la sentencia.

En *La tentación de la inocencia*, toda observación sobre los comportamientos sociales estaba filtrada por la rabieta y el malhumor. Es decir, no bastaba la insatisfacción para que el ensayo fuera, como se planteaba, corrosivo. El acápite de este ensayo correspondía a una frase de Celine: "Todos los demás son culpables, salvo yo". Y puede resultar significativo subrayar la frase de este escritor colaboracionista que, según Pasolini, precisaba de los signos de admiración porque no podía hablar sino a los gritos y que apelaba a los puntos suspensivos porque le resultaba imposible desarrollar del todo una idea. En más de un sentido, Bruckner es heredero de esta tradición chillona. Y ahora, con su última novela, *Los ladrones de belleza* (1997), traduce a la ficción varias de sus tribulaciones.

La ecuación: Mathilde, una psiquiatra estéril, defraudada por Ferdinand, su amante (un playboy abúlico más que un libertino), entabla con Benjamin, un border de hospital, una relación que sobrepasa las distancias de la clínica. Benjamin, sufrido, melancólico, enfermizo, a su vez también ha sido decepcionado por Helene, su pareja. En este cuarteto, la historia más interesante puede ser la de Benjamin, escritor plagiario que canibaliza los clásicos de la literatura francesa (Hugo, Zola, etc.) convirtiéndolos en best seller –apoderarse de la belleza creada por los otros y la imposibilidad de crear algo nuevo, se diría–. Por otro lado, Benjamin y Helene, en un accidente turístico, bloqueados en la nieve, son secuestrados por Steiner, un *bon vivant* maduro y patético, y su compañera Francesca, que hace mucho fue hermosa. En su residencia en la montaña, Steiner y Francesca han montado un pequeño campo de concentración en el que mantienen prisioneros a muchachas y muchachos bellísimos que provocan, justamente por su belleza, el dolor de su prójimo. La obsesión por la belleza y la decrepitud inexorable podrían ser ahora el eje sobre el que gira el relato. También, una denuncia del aburrimiento de una burguesía hastiada.

Pero Bruckner, incansable, aspira a más. Y, como desconfía de su capacidad narrativa, a menudo inserta, en el medio de una acción, algún pensamiento de cuño aforístico que opera como indicador de lo que se está contando ("el invierno no tenía patria" o "no hay nada más cansador que las vacaciones" o "la belleza no tiene ningún interés porque es el acuerdo fortuito de una mayoría sobre cierto tipo de fisonomías"). El repertorio de este tipo de reflexiones *de clase* pone en evidencia la lógica del refrán, que funciona como culminación, para todo espíritu pragmático (y el pragmatismo es un valor de derecha) de toda experiencia, por nimia que sea.

Bataille convertía el erotismo en mística cuestionadora. Bruckner lo transforma en *porno-soft*, constatación de lo establecido. Con su voluntad de construir una novela de ideas, Bruckner es un Sade edulcorado por Disney que termina ofreciendo al mercado un juguete tan convencional como los hábitos que inspiraban el enojo de *La tentación de la inocencia*, aquel ensayo. "La cultura de masas nos distrae, no nos emancipa", protestaba entonces Bruckner. Pues bien, a esta cultura parece pertenecer *Los ladrones de belleza*.♣

NOTICIAS DEL MUNDO



◆ Un coleccionista privado tiene en su poder el manuscrito de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Compuesto entre 1920 y 1930, el original fue entregado por Lorca a su amigo José Bergamín poco antes de ser asesinado en 1936. Considerado perdido durante mucho tiempo, ahora podrá compararse la versión "original" de *Poeta en Nueva York* con la edición de 1940, tomada hasta ahora como clásica.

◆ Patricia Sagastizábal ganó el premio anual de *La Nación* con su novela *Un secreto para Julia* que compitió con más de trescientos textos originales del país y del exterior. La novela se hizo acreedora de los 10.000 pesos en concepto de anticipos por derechos de autor y será publicada en breve por la editorial Sudamericana. El jurado, integrado por María Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez y Jorge Edwards, destacó también las novelas *Lloverá para nosotros* de Luis Lozano y *Punto Fac* de Diego Jara. Los premios y menciones serán entregados el próximo 2 de diciembre.

◆ Esta semana será lanzada en Nueva York una colección de ensayos y memorias titulada *Latin Lovers: True Stories of Latin Men in Love* (Amantes latinos: verdaderas historias de amor entre hombres latinos). La colección reúne testimonios personales de los más célebres escritores homosexuales contemporáneos alrededor del mito y la realidad del amante latino.

Entre otros autores, *Latin Lovers* publicará a Miguel Falquez-Certain, Reinaldo Arenas, Jaime Manrique, Edmund White, Guillermo Castro y Rafael Campo. La recopilación está dividida en cuatro partes ("Primer amor", "Locas in Love", "Maldito corazón" y "Recuerdos").

◆ Arquímedes (n. 287 a. C.), se recordará, era siciliano y padecía de insomnio. Una tarde, su mujer –harto de él– lo mandó a bañarse para que se tranquilizara su mente desquiciada. Al entrar en la tina (o bañera, o tonel), Arquímedes desplazó una cantidad de agua y dijo "¡Eureka!", porque había descubierto el principio que lleva su nombre y gracias al cual se pueden calcular masas y volúmenes teniendo en cuenta el desplazamiento del agua. Por estos días, el Museo Field de Chicago exhibe una copia del siglo X de un manuscrito de Arquímedes. El texto en exhibición está escrito en griego sobre un pergamino y se lo considera la única copia existente de la demostración del principio de Arquímedes. Su valor para las compañías aseguradoras es de dos millones de dólares.

◆ Un nuevo episodio de *El mendigo chupapijas*, el folletín escrito por Pablo Pérez y editado por Belleza y Felicidad, está en la calle. El autor aprovechó la última Marcha del Orgullo Gay para presentar en sociedad la cuarta entrega de su novela y para anunciar que no quedan muchas más.

◆ Librusa, librería americana especializada en literatura latinoamericana ofrece un servicio de novedades sobre la literatura regional diario y por e-mail. El costo del servicio es de veinticinco dólares por año e incluye descuentos de hasta el 25 por ciento en compras de libros en español a través del correo electrónico de Librusa. Informes y suscripciones: *librusa@aol.com*

Mi querido dolor



DIARIO DEL PRIMER AMOR
Giacomo Leopardi
trad. Jorge Salvetti
Perfil Libros, Buenos Aires, 1999
120 páginas, $ 10



POR SANTIAGO LLACH Como quien no quiere la cosa, una simple nota al pie del traductor interpreta, con una agudeza regocijante, este *Diario del primer amor*. En la nota, que es además una teoría de la traducción, Salvetti explica por qué eligió el término "novelesco" para sustituir a la palabra *romanzeria*: "(en italiano y) también en francés, como se sabe, el género novela está ligado, vía Roma y sus lenguas, al relato de las vicisitudes de Amor, su anagrama. En castellano, romance como término literario es demasiado técnico e indiferente al amor, y como experiencia amorosa, no implica necesariamente literatura. Traducir por romanticismo, sobre todo tratándose de Leopardi, hubiese sido pecado".

Dos maneras contrapuestas de resolver esa tensión amor-literatura, dos maneras contrapuestas de ponerse en relación con el romanticismo, son confrontadas en esta recopilación de escritos, casi todos precoces, de Giacomo Leopardi, a quien las enciclopedias llaman el gran romántico italiano.

Una de esas maneras, la del texto que da nombre al volumen, más fiel a la norma, más orgánica y más preparada para atrapar al lector con sus delicias, desarrolla el relato de una "primera vez" puramente platónica mediante una escritura que se regodea en la sensibilidad del amante hasta volverlo (y volverse) absolutamente sobre sí. Construido claramente como una narración, el texto conserva del género "Diario"; sin embargo, su intimidad, la apariencia de una distancia nula entre autor y narrador. Una prima casada de Giacomo hace una visita a la familia y el joven poeta busca la oportunidad de compartir, aunque sea brevemente, un juego de cartas con ella. La visita dura sólo cuatro días. El relato hace que parezcan menos.

De la expectativa acumulada se pasa rápidamente a los padecimientos de un amor que se vive como enfermedad: provoca desórdenes alimenticios, un gran malestar físico e impide dormir. Es el pasaje, el énfasis en el pasaje, lo que impide el goce. El amor es doloroso: si en un canto posterior de Leopardi, "Amor y muerte", tendrá las formas de lo imposible, acá, en este derroche de pasión joven, la intensidad que acompaña al deseo se disuelve en la rapidez de su consumación ideal, y la fascinación rebota invertida y se resuelve en tormento. Pero el análisis desmenuzado de su propia sensibilidad descubre para Giacomo que el paso del tiempo calma las pasiones. Así, el narrador parece entender que cualquier mujer hubiera ejercido sobre su alma el mismo efecto. Y que, entonces, la causa final no era el amor, sino la escritura, a la que al principio sólo le había adjudicado una función terapéutica.

La segunda manera de afrontar la escritura se da en los pequeños textos que acompañan al *Diario*, también autobiográficos, pero formados por apuntes y trozos inconclusos. En el prólogo, Luis Gusmán observa que la fragmentación –cierto desparpajo estilístico– torna a estos escritos absolutamente modernos. Si el *Diario* instituía al amor como fundador de la escritura (a la vez que el autor recalcaba que los sufrimientos padecidos le impedían leer –y ampliaban así la magnitud de la tortura–), aquí Leopardi, en un fluir acelerado, que confunde primera y tercera personas y no respeta la puntuación, empieza con la escena del Narciso para después abrir su alma (a la que el amor dejó en estado de "acidia, frialdad y sequedad") a su otro objeto amado: la literatura –los libros y poetas que formaron su personalidad intelectual–.♣

Distracción o emancipación



LOS LADRONES DE BELLEZA
Pascal Bruckner
trad. Mercedes y María Corral
Tusquets
Barcelona, 1999
270 págs. $ 18

POR GUILLERMO SACCOMANNO Pascal Bruckner (1948) tuvo hace algunos años su cuota de fama. Después de publicar un thriller que chichoneaba con perversiones eróticas, *Luna de hiel* (filmada luego por Polanski), Bruckner escribió en colaboración con Alain Finkielraut dos ensayos quisquillosos: *El nuevo desorden amoroso* y *La aventura de la vuelta de la esquina*. En 1995, Bruckner se lanzó solo con otro ensayo, *La tentación de la inocencia*, donde observaba con agudeza las coartadas del mundo adulto en la sociedad de consumo: el infantilismo y la victimización. Con *La tentación de la inocencia* Bruckner arremetía, colérico, contra muchos de los síntomas del malestar de las clases medias (a veces acomodadas y progres) señalando con perspicacia los enjuagues de la mala fe ideológica. Hasta ahí, una prosa brillante donde reverberan el ingenio y una proclividad hacia la sentencia.

En *La tentación de la inocencia*, toda observación sobre los comportamientos sociales estaba filtrada por la rabieta y el malhumor. Es decir, no bastaba la insatisfacción para que el ensayo fuera, como se planteaba, corrosivo. El acápite de este ensayo correspondía a una frase de Celine: "Todos los demás son culpables, salvo yo". Y puede resultar significativo subrayar la frase de este escritor colaboracionista que, según Pasolini, precisaba de los signos de admiración porque no podía hablar sino a los gritos y que apelaba a los puntos suspensivos porque le resultaba imposible desarrollar del todo una idea. En más de un sentido, Bruckner es heredero de esta tradición chillona. Y ahora, con su última novela, *Los ladrones de belleza* (1997), traduce a la ficción varias de sus tribulaciones.

La ecuación: Mathilde, una psiquiatra estéril, defraudada por Ferdinand, su amante (un playboy abúlico más que un libertino), entabla con Benjamin, un border de hospital, una relación que sobrepasa las distancias de la clínica. Benjamin, sufrido, melancólico, enfermizo, a su vez también ha sido decepcionado por Helene, su pareja. En este cuarteto, la historia más interesante puede ser la de Benjamin, escritor plagiario que canibaliza los clásicos de la literatura francesa (Hugo, Zola, etc.) convirtiéndolos en best seller –apoderarse de la belleza creada por los otros y la imposibilidad de crear algo nuevo, se diría–. Por otro lado, Benjamin y Helene, en un accidente turístico, bloqueados en la nieve, son secuestrados por Steiner, un *bon vivant* maduro y patético, y su compañera Francesca, que hace mucho fue hermosa. En su residencia en la montaña, Steiner y Francesca han montado un pequeño campo de concentración en el que mantienen prisioneros a muchachas y muchachos bellísimos que provocan, justamente por su belleza, el dolor de su prójimo. La obsesión por la belleza y la decrepitud inexorable podrían ser ahora el eje sobre el que gira el relato. También, una denuncia del aburrimiento de una burguesía hastiada.

Pero Bruckner, incansable, aspira a más. Y, como desconfía de su capacidad narrativa, a menudo inserta, en el medio de una acción, algún pensamiento de cuño aforístico que opera como indicador de lo que se está contando ("el invierno no tenía patria" o "no hay nada más cansador que las vacaciones" o "la belleza no tiene ningún interés porque es el acuerdo fortuito de una mayoría sobre cierto tipo de fisonomías"). El repertorio de este tipo de reflexiones *de clase* pone en evidencia la lógica del refrán, que funciona como culminación, para todo espíritu pragmático (y el pragmatismo es un valor de derecha) de toda experiencia, por nimia que sea.

Bataille convertía el erotismo en mística cuestionadora. Bruckner lo transforma en *porno-soft*, constatación de lo establecido. Con su voluntad de construir una novela de ideas, Bruckner es un Sade edulcorado por Disney que termina ofreciendo al mercado un juguete tan convencional como los hábitos que inspiraban el enojo de *La tentación de la inocencia*, aquel ensayo. "La cultura de masas nos distrae, no nos emancipa", protestaba entonces Bruckner. Pues bien, a esta cultura parece pertenecer *Los ladrones de belleza*.♣

Hannibal, un pelotazo en contra



HANNIBAL
Thomas Harris
trad. José Antonio Soriano
Grijalbo-Mondadori
Barcelona, 1999
564 págs. $ 29,90



Para llegar a *Hannibal*, Harris obtuvo de sus editores once años y varios millones de dólares.

POR RODRIGO FRESÁN Empecemos por el atípico e inesperado final de *Hannibal*, que destruye –con alegría de kamikaze bonzo– todo lo construido hasta ahora. El final que atenta contra los rígidos parámetros del género y de la leyenda. El final que celebró Stephen King en las páginas de *The New York Times* y que condenó Martin Amis en las páginas de la revista *Talk*. El final que odiaron y amaron por igual los fans de Thomas Harris. El final que le pidieron a David Mamet que reescribiera para siempre –en eso está por estos días– para la próxima adaptación cinematográfica de todo el asunto a cargo de Ridley Scott. El extrañísimo y porteño final donde el caníbal más famoso en la historia de la literatura se va a vivir a Buenos Aires para bailar con aires de Homero Addams los compases finales de un último tango en esta largamente esperada tercera entrega de lo que, por ahora, parece haber cerrado la Trilogía Lecter.

No se explicará ni se contará aquí cómo termina un thriller porque sería de mal gusto. Pero sí se pueden investigar los porqués de una conclusión que revierte las polaridades y que otorga a un texto realista casi la textura de lo surreal.

Thomas Harris no es el típico escritor de best sellers con asesino serial. Para empezar, Harris se hizo conocido en 1981 –luego de haber trabajado durante años como periodista de policiales en Estados Unidos y México y después de haber publicado *Domingo negro* en 1975– con una novela llamada *Dragón rojo*. Stephen King –otra vez– la señaló como "la mejor novela popular desde *El padrino*" y Michael "Miami Vice" Mann la llevó al cine. Una cosa era cierta: la novela era muy, muy buena y muy, muy inteligente. Una novela donde, casi a un costado pero omnisciente, aparecía, entre barrotes, un tal Hannibal Lecter. Hubo que esperar hasta 1988 para que el monstruo volviera en *El silencio de los inocentes* y, entonces, Lecter ascendiera al puesto más alto del imaginario popular vía Hollywood y un puñado de Oscar. Otra cosa quedaba clara: Harris era algo más que un escritor de best sellers y, además, demoraba mucho a la hora de escribir sus libros. Lecter estaba más cerca de cierta ficción moral y, sólo en apariencia, ligera. En más de un sentido, Lecter era casi un personaje de Gilbert Keith Chesterton: verdugo y víctima y entidad todopoderosa amante del caos parecida al Domingo de *El hombre que fue Jueves*. Así, para llegar a *Hannibal*, Harris obtuvo de sus editores once años y varios millones de dólares.

Ahora, con *Hannibal*, Harris se da otro lujo, un lujo impensable: destruir al monstruo que creó con la astucia que nunca tuvo el Dr. Victor Frankenstein. Pero nada es tan simple, y Harris lo destruye valiéndose de la paradoja de hacerlo invencible. Si ya era evidente la sospecha de que Lecter era el verdadero "héroe malvado" de las novelas que hasta ahora había coprotagonizado como una suerte de deus ex machina, aquí Lecter crece a "héroe benéfico" en un mundo poblado de monstruos que esta vez lo persiguen a él. Monstruos groseros que pueden ser burócratas del FBI, magnates con sed de venganza, policías amorales, o gigantescos cerdos carnívoros. Monstruos hermosos como la traumatizada y finalmente "redimida" agente Clarice Starling, que aquí acepta su ineludible condición de alma gemela. *Hannibal* podría titularse, indistintamente, *La bella y la bestia* o *El bello y la bestia*. Da igual en un escenario donde nada es lo que parece porque, no está de más decirlo, *Hannibal* transcurre en otro mundo que, de acuerdo, está en éste, pero –a diferencia de lo que ocurría con *Dragón rojo* y *El silencio de los inocentes*– es decididamente *otro* mundo, un mundo paralelo.

En el planeta de *Hannibal* la ecuación se invierte: Lecter está suelto y Lecter es el blanco móvil. Lecter es el civilizado guardián de un *palazzo* florentino y del palacio de su memoria. Allí, el buen doctor asume el protagonismo de su propio mito y de su merecida popularidad para -cortesía de Harris– hacer volar todo por los aires. En resumen: *Hannibal* es un thriller imperfecto –muy inferior a *El silencio de los inocentes* y, sobre todo, a *Dragón rojo*–, pero es la más perversamente interesante de las tres novelas. Sólo cabría reprocharle un excesivo repaso biográfico y justificativo del pasado de Lecter cuando se sabe que no hay nada mejor que no entender al monstruo porque en esa imposibilidad de explicarlo reside buena parte de su poder y su encanto.

En su propuesta casi extraterrestre, *Hannibal* tiene más de la desmesura demencial de una ópera y aparece construida con los materiales líricos de esa suspensión de verosimilitud, más cercanos a lo gótico que al *suspense*, a la que hay que rendirse de entrada porque, de no ser así, se corre el riesgo de quedarse afuera con el puño alzado y lamentando tiempos pasados.

Hannibal no es una novela para seguidores ortodoxos del fenómeno serialista y asesino. Aquellos conservadores de lo bestial harán más que bien en buscar y encontrar *Every Dead Thing*, brillante debut del irlandés John Connolly, donde la originalidad y la sorpresa de una trama magistral y de un final imprevisible no están reñidas con los convencionalismos de un género poco convencional y, al mismo tiempo, rígido y casi fundamentalista en sus propuestas.

Para los otros, queda *Hannibal*, la novela que todos esperaban y nadie esperaba que iba a ser así. *Hannibal* es, finalmente, una de las más extrañas historias de amor jamás contadas mientras regala la cada vez más rara ocasión de ver cómo un escritor se arriesga, patea y anota un brillante e inolvidable gol en contra, pero gol al fin. ♣

ESTE SÍ

Rodolfo Edwards nació el 11 de febrero de 1962 en el barrio de la Boca. Cursó sus estudios de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Su poesía abreva en fuentes heterogéneas los temas universales: el amor y el paso del tiempo son procesados por la licuadora para lograr, con un *touch* de humor e ironía, un brebaje agridulce.
El tratamiento de la ciudad y la presencia de lo popular acercan sus versos a los de Nicolás Olivari y los de Raúl González Tuñón, sus principales influencias. Desde mediados de los 80 participa de la "escena poética" con lecturas de sus textos, publicaciones y performances. En 1987 fundó el grupo *La Mineta* e integró la redacción de la revista *18 whiskys*, *Bestia Popular* y *La Yilé en el tobogán*. Actualmente dirige *La Novia de Tyson*. Ha publicado dos libros: *Culo criollo* (Siesta, 1998) y *That's amore* (Ediciones del Diego, 1998). A continuación "La maldita música de los veranos", poema inédito que da nombre a su próximo libro y anticipa, a su manera, la temporada estival.

el otoño
el invierno
y la primavera
se dilatan
en la misma melodía
con ligeras variaciones
en cambio
el verano tiene su propia música
y para colmo la transmiten
por altavoces
ubicados en estratégicos lugares del mundo
chingui chingui todo el tiempo
levantando las arenas
despeinando los espíritus
aun en la más oscura habitación
el perfume del bronceador
penetra hasta los huesos
el suelo es una larga playa
sin solución de continuidad
chingui chingui todo el tiempo
la música
la maldita música de los veranos
poniéndonos
entre la espada y el mar

Hannibal, un pelotazo en contra



HANNIBAL
Thomas Harris
trad. José Antonio Soriano
Grijalbo-Mondadori
Barcelona, 1999
564 págs. $ 29,90

POR RODRIGO FRESÁN Empecemos por el atípico e inesperado final de *Hannibal*, que destruye –con alegría de kamikaze bonzo– todo lo construido hasta ahora. El final que atenta contra los rígidos parámetros del género y de la leyenda. El final que celebró Stephen King en las páginas de *The New York Times* y que condenó Martin Amis en las páginas de la revista *Talk*. El final que odiaron y amaron por igual los fans de Thomas Harris. El final que le pidieron a David Mamet que reescribiera para siempre –en eso está por estos días– para la próxima adaptación cinematográfica de todo el asunto a cargo de Ridley Scott. El extrañísimo y porteño final donde el caníbal más famoso en la historia de la literatura se va a vivir a Buenos Aires para bailar con aires de Homero Addams los compases finales de un último tango en esta largamente esperada tercera entrega de lo que, por ahora, parece haber cerrado la Trilogía Lecter.

No se explicará ni se contará aquí cómo termina un thriller porque sería de mal gusto. Pero sí se pueden investigar los porqués de una conclusión que revierte las polaridades y que otorga a un texto realista casi la textura de lo surreal.

Thomas Harris no es el típico escritor de best sellers con asesino serial. Para empezar, Harris se hizo conocido en 1981 –luego de haber trabajado durante años como periodista de policiales en Estados Unidos y México y después de haber publicado *Domingo negro* en 1975– con una novela llamada *Dragón rojo*. Stephen King –otra vez– la señaló como "la mejor novela popular desde *El padrino*" y Michael "Miami Vice" Mann la llevó al cine. Una cosa era cierta: la novela era muy, muy buena y muy, muy inteligente. Una novela donde, casi a un costado pero omnisciente, aparecía, entre barrotes, un tal Hannibal Lecter. Hubo que esperar hasta 1988 para que el monstruo volviera en *El silencio de los inocentes* y, entonces, Lecter ascendiera al puesto más alto del imaginario popular vía Hollywood y un puñado de Oscar. Otra cosa quedaba clara: Harris era algo más que un escritor de best sellers y, además, demoraba mucho a la hora de escribir sus libros. Lecter estaba más cerca de cierta ficción moral y, sólo en apariencia, ligera. En más de un sentido, Lecter era casi un personaje de Gilbert Keith Chesterton: verdugo y víctima y entidad todopoderosa amante del caos parecida al Domingo de *El hombre que fue Jueves*. Así, para llegar a *Hannibal*, Harris obtuvo de sus editores once años y varios millones de dólares.



Para llegar a *Hannibal*, Harris obtuvo de sus editores once años y varios millones de dólares.

Ahora, con *Hannibal*, Harris se da otro lujo, un lujo impensable: destruir al monstruo que creó con la astucia que nunca tuvo el Dr. Victor Frankenstein. Pero nada es tan simple, y Harris lo destruye valiéndose de la paradoja de hacerlo invencible. Si ya era evidente la sospecha de que Lecter era el verdadero "héroe malvado" de las novelas que hasta ahora había coprotagonizado como una suerte de deus ex machina, aquí Lecter crece a "héroe benéfico" en un mundo poblado de monstruos que esta vez lo persiguen a él. Monstruos groseros que pueden ser burócratas del FBI, magnates con sed de venganza, policías amorales, o gigantescos cerdos carnívoros. Monstruos hermosos como la traumatizada y finalmente "redimida" agente Clarice Starling, que aquí acepta su ineludible condición de alma gemela. *Hannibal* podría titularse, indistintamente, *La bella y la bestia* o *El bello y la bestia*. Da igual en un escenario donde nada es lo que parece porque, no está de más decirlo, *Hannibal* transcurre en otro mundo que, de acuerdo, está en éste, pero –a diferencia de lo que ocurría con *Dragón rojo* y *El silencio de los inocentes*– es decididamente *otro* mundo, un mundo paralelo.

En el planeta de *Hannibal* la ecuación se invierte: Lecter está suelto y Lecter es el blanco móvil. Lecter es el civilizado guardián de un *palazzo* florentino y del palacio de su memoria. Allí, el buen doctor asume el protagonismo de su propio mito y de su merecida popularidad para -cortesía de Harris– hacer volar todo por los aires. En resumen: *Hannibal* es un thriller imperfecto –muy inferior a *El silencio de los inocentes* y, sobre todo, a *Dragón rojo*–, pero es la más perversamente interesante de las tres novelas. Sólo cabría reprocharle un excesivo repaso biográfico y justificativo del pasado de Lecter cuando se sabe que no hay nada mejor que no entender al monstruo porque en esa imposibilidad de explicarlo reside buena parte de su poder y su encanto.

En su propuesta casi extraterrestre, *Hannibal* tiene más de la desmesura demencial de una ópera y aparece construida con los materiales líricos de esa suspensión de verosimilitud, más cercanos a lo gótico que al *suspense*, a la que hay que rendirse de entrada porque, de no ser así, se corre el riesgo de quedarse afuera con el puño alzado y lamentando tiempos pasados.

Hannibal no es una novela para seguidores ortodoxos del fenómeno serialista y asesino. Aquellos conservadores de lo bestial harán más que bien en buscar y encontrar *Every Dead Thing*, brillante debut del irlandés John Connolly, donde la originalidad y la sorpresa de una trama magistral y de un final imprevisible no están reñidas con los convencionalismos de un género poco convencional y, al mismo tiempo, rígido y casi fundamentalista en sus propuestas.

Para los otros, queda *Hannibal*, la novela que todos esperaban y nadie esperaba que iba a ser así. *Hannibal* es, finalmente, una de las más extrañas historias de amor jamás contadas mientras regala la cada vez más rara ocasión de ver cómo un escritor se arriesga, patea y anota un brillante e inolvidable gol en contra, pero gol al fin. ♣

ESTE SÍ

Rodolfo Edwards nació el 11 de febrero de 1962 en el barrio de la Boca. Cursó sus estudios de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Su poesía abreva en fuentes heterogéneas los temas universales: el amor y el paso del tiempo son procesados por la licuadora para lograr, con un *touch* de humor e ironía, un brebaje agridulce.
El tratamiento de la ciudad y la presencia de lo popular acercan sus versos a los de Nicolás Olivari y los de Raúl González Tuñón, sus principales influencias. Desde mediados de los 80 participa de la "escena poética" con lecturas de sus textos, publicaciones y performances. En 1987 fundó el grupo *La Mineta* e integró la redacción de la revista *18 whiskys*, *Bestia Popular* y *La Yilé en el tobogán*. Actualmente dirige *La Novia de Tyson*. Ha publicado dos libros: *Culo criollo* (Siesta, 1998) y *That's amore* (Ediciones del Diego, 1998). A continuación "La maldita música de los veranos", poema inédito que da nombre a su próximo libro y anticipa, a su manera, la temporada estival.

el otoño
el invierno
y la primavera
se dilatan
en la misma melodía
con ligeras variaciones
en cambio
el verano tiene su propia música
y para colmo la transmiten
por altavoces
ubicados en estratégicos lugares del mundo
chingui chingui todo el tiempo
levantando las arenas
despeinando los espíritus
aun en la más oscura habitación
el perfume del bronceador
penetra hasta los huesos
el suelo es una larga playa
sin solución de continuidad
chingui chingui todo el tiempo
la música
la maldita música de los veranos
poniéndonos
entre la espada y el mar





Los libros más vendidos esta semana en Boutique del libro

Ficción

1. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

2. Nuestra Señora de la Soledad
Marcela Serrano
(Aguilar, $ 16)

3. La hija de la fortuna
Isabel Allende
(Sudamericana, $21)

4. El caballero de la armadura oxidada
Robert Fisher
(Obelisco, $ 9.50)

5. Una casa en Irlanda
Maeve Binchy
(Emecé, $ 22)

6. Anécdotas de la cada rosada
Cristina Galasso
(Planeta, $ 12)

7. La dama del faro
Nora Roberts
(Atlántida, $ 18.90)

8. El monzón
Wilbur Smith
(Emecé, $20)

9. Verónika decide morir
Paulo Coelho
(Planeta, $ 16)

10. A orillas del Río Piedra me senté y lloré
Paulo Coelho
(Planeta, $ 16)

No ficción

1. La virgen
Víctor Sueiro
(Atlántida $ 17)

2. Don Alfredo
Miguel Bonasso
(Planeta, $ 20)

3. Los nietos nos miran
Juana Rottemberg
(Galerna, $ 14)

4. Universos de mi tiempo
Carlos Menem
(Sudamericana, $ 15)

5. Desafíos de la administración
Peter Drucker
(Sudamericana, $ 15)

6. De la autoestima al egoísmo
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 17)

7. La tragedia educativa
Guillermo Etcheverry
(Fondo de cultura económica, $ 15)

8. Historia de la vida privada en la Argentina I
F. Devoto y M. Madero (dirs.)
(Aguilar, $ 25)

9. Historia de la vida privada en la Argentina II
F. Devoto y M. Madero (dirs.)
(Aguilar, $ 25)

10. Ortografía de la lengua española
Real Academia Española
(Espasa Calpe, $ 15)

¿Por qué se venden estos libros?
"El libro más pedido (no siempre estuvo disponible, ya que su primera edición se agotó inmediatamente) fue Los nietos nos miran *de Juana Rottemberg. Interpreto que desde el título se adelanta uno de los grandes temas ausentes en nuestras letras: el vínculo entre abuelos y nietos." (Susana A. Martínez, encargada de Boutique del Libro, Boulevard Shopping, local 223, Adrogué.)*

SIMONA VINCI HABLA DE SU NOVELA DE LOS NIÑOS NADA SE SABE

Nace una estrella

La escritora italiana Simona Vinci saltó a la fama con una novela muy leída y poco comprendida en su propio país. Para analizar el fenómeno desencadenado por *De los niños nada se sabe* (que obtuvo el premio Elsa Morante a la ópera prima), *Radarlibros* conversó con Vinci, cuyo segundo libro, la compilación *In tutti sensi come l'amore*, espera traducción.

POR ALICIA MARTÍNEZ PARDÍES Hace dos años, Simona Vinci entregó a la editorial el texto de su novela *De los niños nada se sabe*, con el temor de haber sido un poco "moralista" al describir los juegos iniciáticos y los impulsos violentos de un grupo de niños que durante un verano buscan descubrir su sexualidad. Einaudi decidió de inmediato incorporar el libro a su catálogo, y pocos meses después lo publicó. Con su primera novela en la calle, la escritora de sólo 27 años esperó ansiosa alguna reseña. Lo que era ansiedad de pronto se convirtió en estupor: las primeras opiniones sobre el libro y su autora ocupaban las páginas centrales de los diarios italianos con títulos catástrofe. "Una historia para paidófilos", "Una trama que invita al peor voyeurismo", "Una novela perversa", "Otra escritora caníbal". La primera piedra había sido lanzada y condenaba a Simona Vinci. A partir de entonces los diarios comenzaron a publicar otras voces, favorables a la novela –entre ellas las de los prestigiosos Nico Orengo y Rossana Rossanda–, y unas y otras fueron alimentando la polémica sobre *De los niños nada se sabe*, a tal punto que la revista *L'Espresso* afirmó que ninguna primera novela había suscitado semejante estrépito en Italia desde la publicación de *El gatopardo*.

Lejos de ser una "historia de erotismo tierno" (tal como fue presentada por Einaudi), la novela de Vinci se adentra en el universo de la última infancia -.del grupo de cinco protagonistas, tres tienen diez años, uno doce y el otro catorce– para abordar los juegos infantiles de estos niños que van descubriendo su sexualidad. Hay poco erotismo en esta exploración inmadura de los cuerpos (propios y ajenos). Pero desde la primera página de la novela (al mejor estilo del Ian McEwan de *Primer amor, últimos ritos* y *El placer del viajero*), se siente que la candidez de estos juegos inocentes es un presagio de algo que se va a perder para siempre.

¿Cómo recibió las críticas y el escándalo que provocó su novela?

–Al principio fue duro: se trataba de mi primer libro y no tenía la más pálida idea de que pudiera armarse semejante polémica. En dos semanas pasé del asombro al estupor y luego a una especie de sana aceptación de la realidad, porque hasta las críticas más violentas (y, para mí, incomprensibles) señalaban aspectos que yo no había visto en mi libro. Cuando lo terminé, temía que me criticaran por moralista. Y las primeras reseñas hablaban de paidofilia, canibalismo y perversión. Pronto se publicaron otras opiniones más... razonables, diría, y el libro siguió su camino. Reconozco que la polémica hizo que se vendiera. Las traducciones me permitieron ver cómo reaccionaban en países con otra mentalidad. Cuando la novela salió en Inglaterra, la mayoría de los comentarios apuntaron al mundo de mitologías violentas que nos rodea y nos condiciona. Pero parece que en Italia todavía somos demasiado católicos...

¿A eso se debieron las acusaciones sobre perversión y canibalismo?

–Escribí una historia sinuosa protagonizada por niños y la conté con las palabras menos morbosas, menos excitantes que pude encontrar, para evitar a cualquier costo una literatura efectista, que no me interesa en lo más mínimo. Pero resulta claro que todos convivimos con pulsiones en mayor o en menor grado oscuras, violentas, marginales. Y el libro opera como un espejo en el que el lector, si se siente atrapado o conmovido por el texto, se ve reflejado. Sin ir más lejos, pienso en Brett Easton Ellis, un autor condenado y perseguido por la crítica por su *American Psycho*, cuando en realidad se trata de un escritor increíblemente moralista.

¿La violencia adulta sobre el mundo de los niños fue el detonador de su novela?

–No, lo primero que apareció es la imagen con que arranca el libro: una nena de diez años, Martina, canta mirando hacia el campo. Esa imagen me acompañó durante mucho tiempo. Fue en el momento en que decidí ponerla por escrito cuando se me ocurrió toda la historia, pero en formato de cuento. Mientras trabajaba el texto, el cuento devino una novela, tal vez porque necesité más espacio y más tiempo para tratar la relación entre los niños y las imágenes del sexo que les vienen sugeridas desde los medios y del mundo de los adultos. Así apareció este grupo de cinco niños que juegan, como la mayoría de los chicos, para descubrir, conocer y apropiarse de sus cuerpos. En estos juegos irrumpe una imagen de la vida violenta, típica del mundo adulto.

La violencia llega a través del único adolescente que integra el quinteto protagónico...

–Alguien que ya está alejado del tiempo de la infancia y que, además, por distintas circunstancias, está en contacto con dos adultos marginales, traficantes. Es esa presencia la que perturba y distorsiona la naturaleza infantil de esos juegos. Tensé esa

PASTILLAS RENOMÉ **POR CLAUDIO ZEIGER**



LAS OTRAS PUERTAS
Abelardo Castillo
Seix Barral
Buenos Aires, 1999
174 págs. $ 14

Desde el fondo de los sesenta vuelven los cuentos de *Las otras puertas*, uno de los libros más paradigmáticos cuando se habla de la narrativa de esos años. Pero como sucede con ciertos clásicos de entonces –categoría que *Las otras puertas* comparte con *Cabecita negra* de Germán Rozenmacher o *Las hamacas voladoras* de Miguel Briante–, los textos incluidos en *Las otras puertas* valen por sí mismos más allá de su alto nivel de *representatividad* de una época. Para las nuevas camadas de lectores será un hallazgo enfrentarse por primera vez a cuentos como "La madre de Ernesto", "El marica", "Erika de los pájaros" o "El candelabro de plata". También se verifica que, a lo largo de los años, Castillo se mantuvo fiel a su manera de concebir el arte de los cuentos: a diferencia de sus novelas, Castillo sigue una suerte de decálogo (a la manera de los de Poe y Quiroga, en realidad dos importantes inspiradores de su propio decálogo, además de Cortázar) del que pocas veces se aparta: una anécdota de creciente tensión que siempre se resuelve en forma sorpresiva sobre el final. Bien a la manera de la nueva narrativa de los 60 que, en lo que al cuento se refiere, Castillo supo inaugurar.



LOS PELIGROS DE LA DICHA
Rodolfo Rabanal
Adriana Hidalgo editora
Buenos Aires, 1999.
198 págs. $ 15

Este volumen de cuentos de Rodolfo Rabanal funciona más como una revisión de sus prosas breves que como una antología, dado que incluye la totalidad de su producción cuentística: en *Los peligros de la dicha* conviven textos como "Conversación a las diez" (1976), y los más recientes "Los peligros de la dicha" (1997) y "Aguas negras" (1998). Y también, según declaraciones del propio autor, los cuentos funcionan como pequeños recreos narrativos entre su producción novelística; es decir, entre *El apartado* (1975) y *Encuentro en Marruecos* (1995). Por eso, no es de extrañar que en estos relatos se destaquen las atmósferas sugerentes, las escenas de viajes con destinos inciertos y las relaciones amorosas y eróticas. Cabe recordar que además de escritor, Rabanal es periodista y fue corresponsal extranjero en varios países, a lo largo de su carrera. Esa combinación entre el refinamiento literario que fueron ganando sus novelas en los noventa (sobre todo a partir de *El factor sentimental*, 1990) y la mirada distanciada del viajero son dos marcas palpables en el conjunto de los cuentos.



MUCHACHA PUNK
Rodolfo Fogwill
Sudamericana
Buenos Aires, 1999
188 págs. $ 15,50

Para seguir armando el rompecabezas Fogwill, acaba de aparecer esta nueva antología de cuentos, que se llama igual que aquella otra que sacó Planeta en la colección Biblioteca del Sur, aunque registra variaciones importantes en su contenido. La "Muchacha Punk" (¿cuántos años tendrá ahora, dicho sea de paso? ¿seguirá siendo punk?) es infaltable invitada al volumen junto a "La liberación de unas mujeres" y "La larga risa de todos estos años". No hay palabras para elogiar a estos tres cuentos (originalmente publicados en el volumen *Ejércitos imaginarios*) ni a "Japonés", que junto a "Dos hilitos de sangre" aparecieron en *Música japonesa*. La novedad es la inclusión del más reciente y un poco fatigoso "Cantos de marineros en las pampas" (1998). *Muchacha Punk*, el libro, viene así a sumarse a innumerables antologías de sus libros que, todos juntos en la biblioteca, ya causan un temible efecto borgeano de repeticiones y espejos. Pero nunca está de más releer los cuentos de Fogwill. Nunca. La pregunta que cabe, más a los editores que al autor, es por qué no se reeditan los libros originales. Los libros de cuentos, queridos editores, también son libros.



"Hay que dar algo a través del texto que uno escribe. Y creo que ese algo debe hacer foco en la sociedad que nos rodea, no en el universo personal de los escritores."

situación hasta el límite con una escena muy fuerte casi al final de la novela, diseñada como un comic, y que funciona como una metáfora exagerada, falsa.

A los cuatro años usted ya sabía leer y escribía sus propios cuentos. A los seis ya se encerraba en su habitación para leer Martin Eden, de Jack London. Y ha confesado que fue "una niña solitaria y bastante agresiva". ¿Trabajó algún aspecto autobiográfico en su novela?

–Desde el punto de vista de la historia no, porque no me interesa hablar de mí. Pero siempre hay un personaje con el que uno se identifica, o por lo menos a través del cual se filtra un poco la propia mirada. En este caso es el de Martina. Recién cuando terminé la novela me di cuenta de que el punto de vista de esa nena es el que prevalece en la historia.

Y ha dicho en varias entrevistas que lo consideró un error...

–Sí, porque yo quería que la mirada de la novela fuera la del grupo, para lograr mayor objetividad. Pero, una vez que el libro estuvo en la calle y empecé a tener contacto con los lectores, entendí que para la mayoría de quienes se habían sentido tocados en algún punto por la novela, sobre todo en el caso de las mujeres, el hecho de poder apoyarse en la mirada de este personaje les permitió soportar la violencia final. Creo que la perturbación y la falta de explicaciones de esta nena frente a lo que vive con el grupo opera como un mecanismo "liberador".

Sus pequeñas víctimas/verdugos no pronuncian "malas palabras".

–Queda a criterio del lector decidir si no las conocen o algo les impide pronunciarlas, como si nada fuese realmente terrible hasta que no se lo dice. Lo que intenté fue describir todas y cada una de las escenas con palabras simples, elementales, típicas de los niños, por momentos casi poéticas. Quise que, una vez iniciada la experiencia transgresora del grupo, todos se mantuvieran estáticos, *antes* de las palabras, y por lo tanto, *antes* de la emoción, del amor, de la elección del otro y hasta de sí mismos, como ocurre en general con cualquier chico. En ese sentido, la más difícil fue la escena final. ¿Cómo capturar en términos de escritura el lenguaje, los silencios de estos chicos frente a la violencia extrema, si en realidad ningún niño tiene una idea clara de sí mismo o de los otros, como para querer salvar o destruir a alguno? Durante meses me dediqué a observar y escuchar a chicos, en las plazas, en las calles, para registrar sus propios códigos y reacciones. Y también me documenté con revistas pornográficas, sobre todo aquellas que apuntan a un público paidófilo, y en las que el sexo aparece ligado directamente a la perversión. Las escenas más duras las escribí casi sin respirar, y después no pude releerlas porque realmente me habían perturbado.

El título de su novela viene de una cita de Marguerite Duras: "Todas las vidas eran iguales, decía la madre, excepto para los niños. Es verdad, decía el padre, de los niños nada se sabe".

–Leí y disfruté desde muy chica los libros de la Duras; desde esa época se convirtió en una suerte de guía a la que quise dedicarle mi primer libro. Porque, además, murió mientras yo empezaba a escribirlo. Más que sus historias, me impacta y me interesa su escritura, construida con pocas palabras, mínimas, pero que alcanzan para decir tanto.

En su novela también hay huella del primer Ian McEwan...

–Sin duda, pero en el sentido opuesto de Duras: lo que me interesa de la literatura de McEwan no es su escritura sino el tipo de historias duras que cuenta, las que hablan del mundo que nos toca vivir. La literatura para mí es una responsabilidad, porque sé cómo modificaron mi vida o mi concepción de la vida los libros que he leído todos estos años. De ahí el sentido de responsabilidad. Todos venimos al mundo con un talento especial, que puede ser de cualquier tipo: construir edificios, saber curar una planta, hacer política. Y yo no hago más que poner eso en práctica: escribo porque es lo único que sé hacer. Pero hay que dar algo a través del texto que uno escribe. Y creo que ese algo debe hacer foco en la sociedad que nos rodea, no en el universo personal de los escritores. No me interesan los escritores que hablan de sí mismos.♣

EN EL QUIOSCO



El ojo mocho, *Nº 14*
(Buenos Aires: primavera de 1999)
Bajo el título general *Perseverancia de la historia*, la conocida revista de crítica política y cultural (a esta altura del partido, uno de los proyectos más serios de los surgidos en el seno de la Universidad) incluye una extensa entrevista a Jorge B. Rivera, ensayos de Horacio González y Christian Ferrer, entre otros, miradas sobre Cuba por León Rozitchner, Oscar Landi y Martínez Heredia y reseñas críticas de libros que abarcan una amplia gama de temáticas y posiciones.

La Guacha, *Nº 8*
(Buenos Aires: setiembre de 1999)
Esta revista de poesía se abre, en su último número, con un editorial, casi un manifiesto, que hace una severa crítica a la indiferencia reinante entre los mismos poetas sobre las producciones de sus pares. Censura, además, la crítica malsana y el descrédito como las únicas intervenciones en el ámbito cultural. Para contrarrestar estos aires autistas, hay una producción en la cual los poetas se leen entre sí y arrojan el resultado del intento (Malatesta por Aguilar, Edwards por Marino y Durand por Pígoli, entre otros). Una entrevista a Abelardo Castillo y un hallazgo: poemas inéditos del escritor. Otro hallazgo deja al desnudo a Jorge Asís con una poesía de los años setenta.

El Necio, *Nº 1*
(Buenos Aires: septiembre de 1999)
Primero que nada: la bienvenida al primer número de la publicación que editan en grupo Diego de Charras, Gerardo Halpern y Daniel Franco, entre otros. Todos son estudiantes de la carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y desde este lugar, con los consabidos argumentos, se presentan y dan a conocer sus objetivos: superar la dicotomía entre teoría y práctica (taras facultativas), crear un espacio de debate, investigación y análisis. Así, se lanzan con un reportaje a Martín Caparrós, una nota sobre los inmigrantes de frontera y el debate sobre la Ley de Defensa de la Competencia. Para juzgar el emprendimiento habrá que esperar unos números más porque se sabe que el camino del infierno está empedrado de buenas intenciones.

Parte de la religión

La reedición de la Teoría de la religión *(Taurus) de Georges Bataille pone al alcance de los lectores un texto clave de la filosofía de este siglo.*

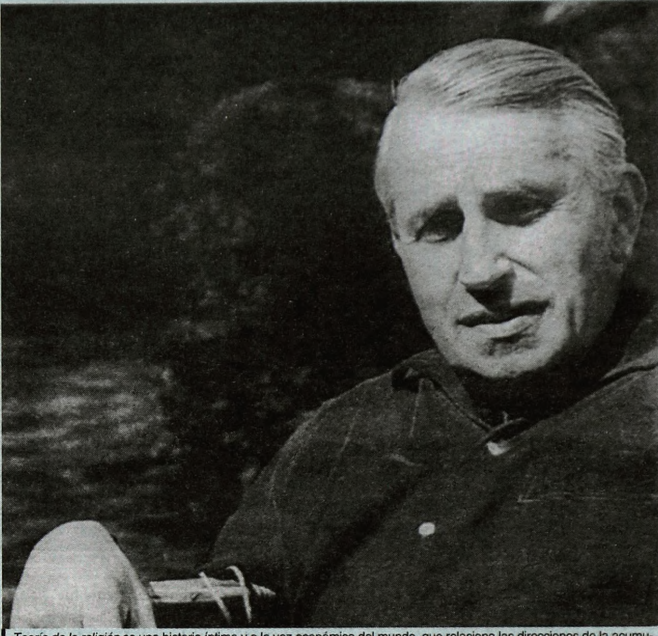
POR ARIEL DILON Georges Bataille, el autor de *El erotismo, Historia del ojo, El Abad C., Mi madre* –entre otros títulos–, no es un humanista: lo que busca es algo anterior a lo humano, del orden de lo animal, algo irremisiblemente perdido. Su pluma reivindica la estirpe maldita de Sade, de Rimbaud, de Lautréamont, de Nietzsche, de Artaud (sorprendentemente), de Marx. Es claramente un escritor que tiene algo que decir: toda su narrativa, así como su obra filosófica y crítica, está destinada a clarificar ciertas ideas recurrentes.

La *Teoría de la religión* es un texto póstumo (el escritor murió en 1962 y Gallimard no lo publicó hasta 1973) que mantiene un dinamismo dialéctico con el conjunto de la obra de Bataille, de la que viene a ser condensación extrema. Si a la narrativa de Bataille, en su misma fuerza –y es el caso de *Madame Edwarda*–, puede imputarse la debilidad de ser hasta cierto punto literatura de tesis, la *Teoría de la religión* ofrece el sustrato filosófico de todo ese movimiento verbal que va, al igual que en los textos de Blanchot, en pos de una *mise en abîme* de la experiencia.

Estamos ante una historia íntima y a la vez económica del mundo, en la que las direcciones de la acumulación y el derroche –el orden social, el sacrificio ritual– están en relación con una enajenación del hombre respecto de un estado animal que Bataille define en función de una inmediatez o intimidad o inmanencia: "El animal está en el mundo como agua dentro del agua", dice.

Bataille describe los movimientos más o menos sucesivos de una historia económico-religiosa cuyo detonador es aquella escisión primordial. Los espíritus como remedo de la inmanencia y en contraparte con el mundo de las cosas; lo sagrado y lo profano como cargas respectivas de esos dos mundos separados, el sacrificio como forma de reenviar a la inmanencia a un ser, a un igual que –devenido cosa– ha de recuperar su pertenencia a lo vivo por medio de la feroz intimidad del grito de muerte. El orden imperial y militar que engendra acumulación y que, expandiendo el movimiento hacia afuera, refuerza el orden de las cosas y profundiza el fracaso de la muerte ritual del otro. Y por último, el orden moral –industrial, científico, capitalista– que consuma el sistema de las cosas en una última y más acabada forma de escisión: el hombre –vuelto definitivamente cosa él mismo– no conserva ningún vínculo con aquella inmanencia que ha subsistido a lo largo del proceso más allá de la nostalgia de lo animal.

Así, la historia del mundo se presenta como una historia de economía religiosa y como la historia del fracaso de las religiones en el intento del hombre por recuperar su pertenencia a este mundo. Se trata de la última filosofía ensayada antes de que los historiadores tomaran la palabra para inventariar un irreversible mundo de cosas. La teoría de Bataille se funda en un conocimiento extenso de la historia, pero huye deliberadamente de todo ejemplo temporal para mantener encendida la llama precaria de algo que está implícito en el relato histórico. Sólo en el apéndice ofrece, a la manera de una invitación intelectual, un único ejemplo de aplicación de su teoría al análisis de una religión histórica, el Islam, y demuestra de qué manera varios estadios teóricos comparecen en una misma religión, híbrido de los diversos y desesperados intentos del hombre por encontrar la intimidad perdida.



Teoría de la religión es una historia íntima y a la vez económica del mundo, que relaciona las direcciones de la acumulación y el derroche –el orden social, el sacrificio ritual– con la enajenación del hombre respecto de su estado animal.

Al erotismo en la literatura de Bataille, a sus exégesis de los grandes asesinos lúbricos y los escritores del mal podría aplicarse, como si fueran otros tantos ejemplos de religión, su propia teoría. Es que el desenfreno erótico no tiene para Bataille –lo dice con claridad en su prólogo a *Madame Edwarda* de 1956– tanto sentido por erótico como por desenfrenado, en el sentido económico de la palabra: en ese abandono, en ese derroche está otra vez la ruptura con el orden de las cosas y laposibilidad de regresarse a un estado de intimidad anterior, cuya característica es necesariamente la abundancia.

Bataille no propone destruir el mundo de las cosas, que al costo de nuestra enajenación es artífice de la supervivencia. En su teoría, la revolución en un acto solitario: "Este mundo real llegado a la cumbre de su desarrollo puede ser destruido, en el sentido de que puede ser reducido a la intimidad". El desarrollo teórico resulta así tributario de un acto último de fe en una cierta posibilidad humana: una conciencia clara que "no encontrará la intimidad más que en la noche".♣

LUGARES **POR LAURA ISOLA**

Cámara Gesell

¿Qué lugares eligen los escritores una vez traspuesto el umbral de su casa? Contesta Guillermo Saccomanno, autor de *El buen dolor.*



Guillermo Saccomanno no puede elegir otro lugar que no sea Villa Gesell porque "desde hace cinco libros –diez años– es para mí el lugar ideal para escribir". Trasladarse a su departamento frente al mar implica algo más que recorrer los cientos de kilómetros que lo separan de Buenos Aires: "La mayoría de mis textos son urbanos. La presencia de la ciudad en tanto espacio físico y conjunto de problemas se deriva de mi experiencia en Buenos Aires. Sin embargo, en Gesell puedo tomar distancia y perspectiva para escribirlos".

El capítulo Gesell en la vida de Saccomanno se divide en dos etapas: en los primeros tiempos, el autor de *El buen dolor* se "exiliaba" a escribir en la Villa: "Fue y, en gran medida sigue siéndolo, un lugar de retiro, donde puedo leer sin interrupciones, no tengo televisión y llevo una vida más austera." Aunque no se conformó con *estar* en Villa Gesell como un anacoreta, apartado de todo, y siguiendo la máxima *Todo lugar al que se llega es un territorio a conquistar* –que aprendió de Antonio Dal Masetto-, se lanzó a la batalla de apropiarse de ese "pueblo con aire de Twin Peaks". Entonces, Gesell empezó a formar parte de su literatura: es el viaje que se cuenta en la novela *El buen dolor*, es el pueblo con mar de sus cuentos en *Página/30* y, también, el best seller de cada verano que es *El viejo Gesell*, su libro sobre la historia del ciudad balnearia. "Ese lugar –reflexiona Saccomanno ahora en Buenos Aires– me permite hacerme cargo de la esquizofrenia que padezco. Hay muchos escritores que se reparten entre el campo y la ciudad: John Berger, por ejemplo, tiene su casa en el campo y pasa medio año en cada lugar". Sentirse dividido entre dos espacios no le preocupa a Saccomanno porque siempre está el mar. "El mar significa amplitud, es lo más parecido a una inmensa página en blanco. Como lector me interesan los trabajos sobre el mar, desde Michelet hasta *Moby Dick.* Sin embargo yo no me meto mar adentro. Prefiero la orilla, el borde, el límite, porque creo que es el espacio intelectual donde siempre se mueve el escritor".

Otra de las reivindicaciones de la experiencia gesellina tiene que ver con una interpretación ideológica: "Luego del aluvión de turistas, Villa Gesell se vacía y parece un gran hotel sin huéspedes. Desde aquí puedo presentar batalla literaria y oponer el localismo a la globalización. Como decía Pavese, toda literatura con nervio tiene algo de provinciano".